

LA RELACIÓ ENTRE CONTIGUT I TÈCNICA A LA MODERNITAT MUSICAL: A. SCHÖNBERG, Op. 11

Marc Torres Romagosa

Conservatori Professional de Música de les Illes Balears

RESUM: La tesi de Th. W. Adorno sobre la connexió entre «tècnica i forma» és una tesi fonamental dins la modernitat artística i especialment dins la modernitat musical. L'autor va il·lustrar aquesta tesi amb l'Op. 11 de Arnold Schönberg. L'article presenta un estudi d'aquesta peça i intenta posar de relleu aquesta relació «tècnica i forma». L'estudi aborda així un problema que esdevé fonamental per entendre els motius estètics que conduïren l'evolució de l'art cap a la modernitat.

PARAULES CLAU: Th. W. Adorno, A. Schönberg, Música, Tècnica, Forma, Modernitat.

ABSTRACT: The Th. W. Adorno thesis on the relation between «technique and form» is a fundamental question for the understanding of artistic modernity and especially for the musical modernity. This thesis was illuminated by Adorno by the Op. 11 Arnold Schönberg. This paper brings an analysis of this work in order to display this connection between «technique and form». The study discusses a problem that is one of the key problems in order to understand the causes of the art evolution toward the modernity.

KEYWORDS: Th. W. Adorno, A. Schönberg, Music, Technique, Form, Modernity.

Introducció

Th. W. Adorno, a la seva darrera obra, *Teoria Estètica*, presenta i afronta els problemes estètics fonamentals de la modernitat artística, sobre els quals durant tota la seva trajectòria com a crític d'art i filòsof va anar reflexionant i escrivint en forma d'anotacions, articles i conferències. Amb aquesta obra, Adorno pren el repte d'integrar totes les seves idees sobre estètica i desplegar-les mitjançant una teoria exposada a partir de l'estreta relació entre contingut i forma. Per a Adorno, aquesta relació li imposa la necessitat de desenvolupar una exposició del text constel·lativa i de caràcter fragmentari, on cada paràgraf constitueix una unitat en la qual es desplega una idea que gira, al mateix temps, entorn a altres idees o fragments durant l'obra. L'autor explica a una de les seves cartes que en filosofia no hi ha res primer i per això no es pot construir un nexa argumentatiu seguint les passes habituals, sinó que s'ha de muntar el tot a partir d'una sèrie de parcials complexes que tenen el mateix pes i es troben ordenats de manera concèntrica, en el mateix nivell; la seva constel·lació i no la seva successió ha de produir la idea.

Aquest principi estètic, en el qual el contingut de *Teoria Estètica* condiciona necessàriament la seva forma, és el punt de partida a partir del qual tractaré d'explicar el problema entorn del qual gira l'exposició d'aquest treball: la relació entre contingut i tècnica com a relació fonamental dins la modernitat artística i concretament dins la modernitat musical. Aquest problema esdevé fonamental per entendre els motius estètics que conduïren l'evolució de l'art cap a la modernitat. El fragment escollit dins *Teoria Estètica* on es tracta directament aquesta relació és «Lo general y lo particular». *Técnica*:

La experiencia de la incoherencia entre la técnica, lo que la obra de arte quiere, su capa expresivo-mimética, y su contenido de verdad causa a veces revueltas contra la técnica. Es endógeno al concepto de técnica independizarse a costa de su fin, convertirse en un fin en sí mismo como una habilidad que funciona en vacío. Contra esto reaccionó el fauvismo de la pintura; de una manera análoga, el Schönberg de la atonalidad libre en relación con el brillo orquestal de la escuela neo-alemana. Schönberg, que era el compositor de su época que más insistía en el oficio, atacó explícitamente en el artículo Problemas de la enseñanza artística a la fe en la técnica salvadora. La técnica cosificada provoca a veces correctivos que se aproximan a lo «salvaje», a lo bárbaro, a la técnica primitiva, a lo hostil al arte. Lo que se llama de una manera pregnante arte moderno fue lanzado por este impulso; éste no podía acomodarse en sí mismo y se convirtió por doquier en técnica. Pero no era retrógrado. La técnica no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente. Esta idea de técnica a veces es fomentada más por su reducción de los medios que por su acumulación, que la consume. Las exiguas Piezas para piano, op. 11 de Schönberg, con la extraordinaria torpeza de su fresco planteamiento, son superiores técnicamente a la orquesta de Una vida de héroe, de cuya partitura solo se oye una parte, de modo que los medios no bastan ni siquiera para su fin más inmediato, para la aparición acústica de lo imaginado. Hay que preguntarse si la segunda técnica del Schönberg maduro no quedó por detrás del acto de suspensión de la primera. Pero también la independización de la técnica que la enreda en su dialéctica no es meramente el pecado original de la rutina, como cree la necesidad pura de expresión. Debido a su hermanamiento con el contenido, la técnica tiene una vida propia legítima. El arte suele precisar de esos momentos a los que tendría que renunciar. El hecho de que hasta hoy las revoluciones artísticas hayan sido reaccionarias no está explicado ni disculpado así, pero sí que tiene que ver con esto. Las prohibiciones tienen un momento regresivo, también la

prohibición de la abundancia y de la complejidad; por eso, ese momento se relaja, aunque este impregnado de refus. Esta es una de las dimensiones del proceso de objetivación.¹

En aquest fragment, Adorno parla de la relació directa que existeix entre la tècnica i el contingut present a l'obra d'art i a les «revolucions artístiques». Aquesta relació implica que la tècnica sigui definida a partir del que l'obra vol, del contingut que necessita expressar, i per tant independent al que fins al moment pugui haver estat. En conseqüència, amb les obres que atenen a aquesta relació, es produeixen canvis i revoltes, amb les que amb major o menor mesura i depenent del resultat, l'art evoluciona. La definició que apareix sobre el concepte de tècnica, «*no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente*», comporta que la relació entre contingut i tècnica s'ha d'establir sota el sentit de la lògica i la coherència que l'obra d'art demana. Aquesta lògica i coherència entre la relació tècnica i contingut, no és sempre del tot respectada per l'experiència, la qual afecta directament al contingut de veritat de l'obra, com el que l'obra mateixa *és-i- acaba essent* el que aquesta pretén. Per tant, la tècnica cosificada (cosificada en tant que heretada per la tradició, vigent i indiscutible fins al moment) entranya el perill d'esdevenir obsoleta o inclús hostil al que és necessari expressar a l'obra. Arribat el moment, la tècnica necessita desprendre's i independitzar-se d'allò que fins al moment ha estat, per esdevenir adequada i en favor del contingut que l'obra ha d'expressar. Aquest fet és el que esdevé quan tenen lloc les anomenades revolucions artístiques, que es caracteritzen per les innovacions que resulten de l'evolució o transformació de la tècnica en tant que al seu contingut.

Adorno es demana si la producció artística de Schönberg realitzada durant el període atonal supera en quant a tècnica al posterior període dodecafònic, caracteritzat pel desplegament d'una tècnica enormement sistematitzada equiparable en quant a rigor i coherència al sistema tonal. Però pareix que ho fa, no des de la comparació qualitativa de la tècnica, és a dir, de si una és millor o més apropiada per expressar que l'altra. Pareix que no es tracta de si les connotacions més bé anàrquiques del primer període atonal són més apropiades per la necessitat pura d'expressió que el sistema dodecafònic, o bé si és a la inversa. Sinó que més bé, des de la perspectiva de l'objecte o de la pròpia obra, en la que la tècnica desenvolupada en la producció artística de Schönberg en el període atonal pot ser que satisfaci millor en quant a lògica i coherència la seva relació amb el contingut de les obres que en el període dodecafònic, si bé les dues són legítimes. Adorno, prenent l'objecte artístic com a autònom i central, atorga que cada obra té una tècnica amb «*una vida pròpia i legítima*» la qual rebutja qualsevol prohibició o restricció donada per una tècnica anterior o cosificada.

Pareix doncs, que la tesi que ens vol fer arribar Adorno es fonamenta en el fet que el contingut d'una obra condiciona i determina una tècnica pròpia i independent adequada a allò que l'obra vol i necessita i que la tècnica té a veure amb les revolucions artístiques. Concentrar-se en el problema que planteja la relació tècnica/contingut i intentar comprendre els vincles i la coherència d'aquesta relació, esdevé una tasca indispensable per a entendre les transformacions i revolucions artístiques de la modernitat. Per a

¹ ADORNO, TH. W., *Teoría Estética*, Obras completas n° 7, Madrid, Akal, 2004, p. 285-286.

exemplificar aquesta tesi, Adorno cita les *Tres peces per a piano Op. 11* de Schönberg, a les quals contraposa *Una vida d'heroi* de R. Strauss, afirmant que les peces Op. 11 són superiors tècnicament:

*Las exigüas Piezas para piano, op. 11 de Schönberg, con la extraordinaria torpeza de su fresco planteamiento, son superiores técnicamente a la orquesta de Una vida de héroe, de cuya partitura solo se oye una parte, de modo que los medios no bastan ni siquiera para su fin más inmediato, para la aparición acústica de lo imaginado.*²

A continuació intentaré explicar per què Adorno utilitza l'Op. 11 com a referent per a exemplificar la seva tesi i quina significació té aquesta obra en l'evolució de la tècnica de l'autor i per la història de la música.

Per a poder respondre aquesta qüestió, cal que ens aproximem a poc a poc a aquesta obra intentant contestar tota una sèrie de qüestions que esdevenen imprescindibles per a respondre la pregunta que ens hem plantejat: què és l'Op. 11 i què significa; d'on neix l'Op. 11; quines són les seves arrels i quina relació guarden amb el passat; com és i com canvia la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11 i les primeres obres del període atonal; quines conseqüències origina el contingut sobre la tècnica; i si l'Op. 11, com a fita de la revolució artística de l'atonalitat, representa més bé una ruptura o una evolució en relació amb el passat.

1. Què és l'Op. 11 i què significa? D'on neix l'Op. 11? Quines són les seves arrels i quina relació guarden amb el passat?

Tal com reconeix el mateix Schönberg, l'Op. 11 representa una de les fites més importants en l'evolució de la seva tècnica i estil, amb la qual s'obre el pas cap al període de l'atonalitat:

«La meua tècnica i estil no han evolucionat de manera conscient. Repassant avui la meua evolució, em sembla que m'he mogut en cercles concèntrics, a vegades avançant lentament, a vegades ràpidament, a vegades fins i tot retrocedint algunes passes. Les passes més decisives foren amb *Dues cançons*, Op. 12 i *Tres peces per a piano* Op. 11. Després vendria *Suite per a piano*, Op. 25. Després vendria el canvi —potser es podria anomenar període apol·lini— a *Suite per a set instruments*, Op. 29.»³

L'obra de la primera etapa de joventut de Schönberg, que precedeix i possibilitarà posteriorment l'Op. 11, està estretament arrelada en els principis heretats de la tradició, i situa Schönberg com a un dels darrers i grans exponents del romanticisme alemany. En aquest període, en el qual la tonalitat serveix encara de tècnica i espai per a expressar el contingut, la seva música resumeix i aglutina els elements de les dues grans tendències del romanticisme alemany, que actuaran com a germen per a evolucionar més tard cap a una nova tècnica, i l'essència del qual mai abandonarà. Per una banda assumeix el pensament contrapuntístic, la tècnica de la variació desenvolupada i la elaboració motívica-temàtica

² Ibid., p. 285.

³ SCHÖNBERG, ARNOLD, *Style and Idea: Selected Writings*, New York, L. Ed. Stein. 1987, p. 110. (traducció del autor del estudio).

de Brahms, i per una altra, el desenvolupament de la gamma cromàtica de Wagner. El mateix Schönberg reconeixia «després de convertir-me en wagnerià, la meua evolució fou bastant ràpida» (del mismo texto, p. 111). En aquest període, s'evidenciava, amb cada nova obra produïda (des dels *Gurrelieder*, passant pel sextet de cordes *La nit transfigurada*, Op. 4, per la *Simfonia de cambra*, Op. 9, fins al segon quartet per a corda Op. 10), la tendència a explorar els límits i els recursos propis que oferia la tonalitat, des d'un llenguatge impetuosament dirigit cap a l'expressivitat, però amb el que encara, en la seva essència, es mantenia plenament submergit en el romanticisme alemany més tardà.

Arribat a aquest punt, el que sembla més interessant és que, la cada vegada més incessant necessitat de traspassar la gravetat de la jerarquia del sistema tonal corria al costat de l'instituiu canvi que s'estava produint en una nova dimensió i profunditat del mateix contingut. El cúmul de circumstàncies que originaren aquesta tendència en espiral, es concentren en un període de crisi i d'absoluta introspecció, en el que era inevitable que l'expressió d'un nou contingut no quedés reflectida a la seva obra. La crisi existencial i espiritual, juntament amb l'estat d'agitació i canvi que s'experimenten en aquest moment, aboquen a l'autor la necessitat de trobar refugi i explorar els nous camins que prenen les altres arts. Schönberg es submergeix de ple en la pintura i s'identifica amb la poesia dels poetes simbolistes i expressionistes del seu entorn, alguns dels quals exercien una enorme influència en el seu desenvolupament, especialment amb el visionari profeta simbolista Stefan George. Alguns dels seus poemes seran empleats per Schönberg a algunes de les obres que acompanyen el període atonal de l'Op. 11 com el *Llibre dels jardins penjants* o al segon quartet per a corda, en el que s'augura un nou món per explorar:

*Siento aire de otro planeta.
Los rostros amables que se giraban hacia mí
Se alejan ahora por la oscuridad
Me disuelvo en sonidos girando, entretegiendose,
Soy una chispa sólo de fuego sagrado
Soy un rugido sólo de la voz sagrada*

2. Com és i com ha canviat la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11 i les primeres obres del període atonal?

En aquest moment de crisi, quan el sistema de la tonalitat estava a punt de defallir, el piano es va oferir com a instrument ideal per a experimentar una nova expressió del contingut que condicionava una nova tècnica. D'alguna manera, es podria dir que el contingut d'aquestes obres gira explícitament entorn a arguments tals com el dolor, l'absència, el buit, la solitud i les reaccions que provoquen amb la seva expressió.

En referència a com Schönberg ha canviat la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11, Adorno comenta:

En él [Schönberg], el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, shocks, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la

*irrupción de la realidad de éste. Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis.*⁴

3. Quines conseqüències origina el contingut sobre la tècnica?

L'evidència era que la tècnica heretada de la tradició, que es basava sobre un centre tonal, ja ni bastava ni servia a l'artista com a mitjà per a poder mostrar el contingut que era necessari expressar. Per a expressar el nou contingut, calia prescindir definitivament del centre que dominava i jerarquitzava el discurs propi de la tècnica tonal; abandonar aquell discurs i la seva argumentació que es polaritzava des d'una estratègia prèviament traçada i que exigia grans formes, fent ús d'ostentoses transicions, figures argumentals prefabricades, sense significació expressiva ni temàtica, fins a arribar al punt que tot allò decoratiu acabava corrompent allò essencial. Amb la tècnica tonal, l'argument musical a expressar es perdia en les modulacions, en les transicions prepautes, en l'obligació de resoldre la dissonància en la consonància, o en l'ansietat de retornar a la tonalitat principal. Tots aquests procediments ja havien arruïnat tota capacitat de significació i d'expressió: ja no deien res i feien impossible comunicar cap emoció convincent. Allò decoratiu i allò ornamental havien acabat arruïnant allò essencial.

Amb *Tres peces per piano, Op. 11*, es produeix definitivament un canvi en la profunditat del contingut i tractament del material, en el que el mateix autor assegura «haver deixat enrere qualsevol restricció estilística i que només obeeix l'impuls interior, molt més intens que qualsevol altre recurs». Podríem considerar que la principal conseqüència d'aquest «impuls» fou l'emancipació de la dissonància, continguda i retinguda abans en la jerarquia del sistema tonal. A partir d'ara, la dissonància serà tractada, no com a una tensió que s'ha de resoldre, sinó com element particular i singular, com a base d'un nou art. El dret de la dissonància esdevindrà una condició final.

Aquesta nova concepció estètica d'unitat va requerir una reorganització del llenguatge on la lògica de l'instint i la intuïció varen servir com a base per a expressar: «L'art pertany a l'inconscient, a allò innat i instintiu».

L'emancipació de la dissonància possibilitava un nova tècnica amb la que s'assumia l'equivalència de tots els semitons de l'escala cromàtica. La intenció era mantenir el cromatisme constantment, el qual originava un nou espai sonor que permetia un contrapunt alliberat de l'esclavitud de la tonalitat, evitant qualsevol relació intervàlica de tipus tonal. Aquesta tècnica permetia explorar totes les possibilitats sonores de la gamma cromàtica, que ja anteriorment Wagner havia iniciat dins la pròpia tonalitat.

En contraposició al concepte d'obra tancada on cristal·litzava necessàriament la tonalitat, l'emancipació de la dissonància, permetia una tècnica convertida en un procés de verificació contínua, on el contingut podia finalment aflorar de manera orgànica sota el principi de Variació Desenvolupada. La condensació de la forma donava com a resultat micro-composicions concentrades, miniatures que contrasten amb les grans formes amb les que s'inaugurava Schönberg com a compositor (Nit transfigurada, Oratori profà Gurrelieder, Simfonia de càmera per a 15 instruments, poema simfònic Pelleas i Melisande).

⁴ ADORNO, Th. W., *Filosofia de la nueva música*, Obras completas n 12, Madrid, Akal, 2004, p. 42-43.

4. L' Op. 11, com a fita de la revolució artística de l'atonalitat, representa més bé una ruptura o una evolució en relació amb el passat?

Tornant al fragment de Schönberg ja citat anteriorment, Schönberg reconeix que s'ha «*mogut en cercles concèntrics, a vegades avançant lentament, a vegades ràpidament, a vegades fins i tot retrocedint algunes passes*». Aquests cercles concèntrics pareixen apuntar als mateixos principis que es reconeixen al llarg de la seva obra i que han estat descrits anteriorment: el pensament contrapuntístic, íntimament relacionat amb la tècnica de la variació desenvolupada i amb l'elaboració motívica-temàtica i el desenvolupament de la gamma cromàtica, que va permetre la dissolució de la tonalitat a partir d'una nova concepció estètica de la música. La constant presència d'aquests principis que provenen del darrer esperit postromàntic, permeten justificar que el pas cap a la modernitat musical que es va produir mitjançant l'emancipació de la dissonància, més que una ruptura amb la tècnica de la tradició musical, va significar més bé, des de la seva concepció més radical, la darrera petjada del romanticisme alemany, amb la que es traspassava l'esfera celeste de la tonalitat i al mateix temps amb l'Op. 11, la primera petjada cap a un nou espai o un «nou aire d'un altre planeta», la atonalitat. La solitud del viatge que va emprendre Schönberg cap a aquest nou espai anava acompanyada del coratge, el compromís i la recerca del que s'ha de dir i encara no s'ha dit, d'un nou art amb el que es pogués expressar el contingut vertader que era necessari expressar. L'espai que s'obria al seu davant era el del subconscient, allò interior. A simple vista, dins aquest nou espai, la intuïció i la voluntat de recerca, pareixien els únics acompanyants amb el que es definia una nova tècnica. Però no ho eren. Si bé aquests eren els guies que il·luminaven el camí, anaven acompanyats d'un equipatge ple de mitjans i de recursos. Si bé alguns resultaven inútils dins aquest nou espai, altres esdevenien indispensables per a continuar. Per això dins les peces Op. 11, si bé es mouen dins un nou espai sonor on un nou contingut i recursos respiren, es fa palesa la convivència i la troballa de multitud de recursos heretats de la tradició que en aquest nou espai, a vegades esdevenen indispensables, com a bigues d'una construcció, a vegades es mantenen com a elements propis del discurs o fins i tot a vegades causen un efecte innovador.

Ja per finalitzar i a mode de conclusió, amb aquest treball he intentat, profunditzar en la tesi d'Adorno que es fonamenta en el fragment escollit, d'acord amb el qual el contingut d'una obra condiciona i determina una tècnica pròpia i independent adequada a allò que l'obra vol i necessita i que la tècnica té a veure amb les revolucions artístiques. La identificació de les relacions que s'estableixen entre contingut i tècnica esdevé una tasca fonamental per a l'estudi de la música, la seva interpretació i per a entendre sobretot les transformacions de la tècnica compositiva a la modernitat musical. Identificar el contingut d'una obra, observar com respira i es reflexa, amb quins mitjans s'expressa i amb quina tècnica es materialitza són algunes de les qüestions en les quals consisteix aquesta tasca. Penso que Adorno pren l'Op. 11 com a referent per a exemplificar la seva tesi, perquè aquesta obra concentra molt bé els problemes que esdevenen en la relació tècnica i contingut ja que mostren l'expressió d'un contingut insòlit fins al moment que va estretament unit al compromís i deure d'encertar amb els camins i les maneres, que defineixin una tècnica que satisfaci única i vertaderament les necessitats i característiques pròpies del contingut de l'obra en concret. El compromís amb l'ofici i el deure de l'artista en Schönberg, és total i absolut. Amb paraules del propi Schönberg, «El vertader amor i comprensió de la música espera respondre: Què s'ha dit? Com s'ha expressat? Hi ha algun nou missatge musical? S'ha descobert una nova personalitat? Era la tècnica adequada?» (Ibid p. 114).

La seva mirada objectiva de l'exterior, que es torna cap a l'interior, que corre pel seu cor, per la seva ment, per a retornar i expressar-se subjectivament, des de l'interior cap a l'exterior, és el procés. El compromís és arribar fins a les darreres conseqüències. El resultat és l'Op 11. Schönberg desmarca del que espera de la tècnica una societat cosificada, en benefici d'un contingut que es torna contra ella:

*«Los shocks de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran un mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello».*⁵

Crec haver explicat que aquesta obra es pot considerar tant un punt i seguit com un punt i a part. Jo considero que l'Op. 11 és els dos punts a la vegada, degut a les característiques pròpies que defineixen la figura de l'autor. D'alguna manera, és evident que la figura de Schönberg, no tan sols de l'obra sinó també del seu pensament, va ser un dels paradigmes més importants de la modernitat artística que més influència va exercir en el pensament de Th. W. Adorno i on, sota el mateix principi i en tant que el seu contingut, queda palesa en la mateixa forma de les obres de Th. W. Adorno i concretament a *Teoria estètica*.

Bibliografia

- ADORNO, TH. W. (2004). *Teoria Estética*. Madrid: Akal.
 ADORNO, TH. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
 SCHÖNBERG, ARNOLD (1987). *Style and Idea: Selected Writings*. New York: L. Stein.

⁵ Ibid., p. 35.